

«ВЕК МОДЕРНИЗМА. ЛЮДИ 1914-го»

УДК 821.111-312.6(Льюис У.)
ББК ШЗЗ(4Вел)6-444.23

Д. С. Туляков
Пермь, Россия

ОТ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ К АПОЛОГИИ: МОДЕРНИЗМ В АВТОБИОГРАФИЯХ У. ЛЬЮИСА

Аннотация. В статье анализируется репрезентация модернизма в двух автобиографиях английского писателя и художника Уиндема Льюиса, «Подрывник и бомбардир» (1937) и «Грубое предназначение» (1950). Рефлексия автора о модернизме рассматривается в контексте его критической оценки автобиографичности в романах модернистов и с учетом изменений в собственных автобиографических установках Льюиса от первой ко второй книге. Делается вывод, что далекие от модернистского эксперимента автобиографии Льюиса являются средством дефиниции, популяризации и оправдания им его собственной концепции модернизма, в которой, как и в автобиографиях, в противовес погружению в субъективность художника акцентируется ориентация на его отстраненность.

Ключевые слова: автобиография, Уиндем Льюис, модернизм, английская литература.

D. S. Tuliakov
Perm, Russia

FROM POPULARIZATION TO APOLOGIA: MODERNISM IN WYNDHAM LEWIS'S AUTOBIOGRAPHIES

Abstract. The article analyzes how modernism is represented in two Wyndham Lewis's autobiographies, «Blasting and Bombardiering» (1937) and «Rude Assignment» (1950). The author's reflection on modernism is considered within the context of his critical attitude towards the autobiographical in modernist novel and taking into account the changes in his autobiographical intentions from one book to the other. The article concludes that in Lewis's far from experimental use of autobiography the latter acts as a means of definition, popularization and justification of his conception of modernism considered to be, just as his autobiographies, an act of detachment rather than exploration of subjectivity.

Keywords: autobiography, Wyndham Lewis, modernism, English literature.

Автодокументальные и художественные формы жизнеописания в модернизме в последние годы привлекают все большее число исследователей. В англоязычной традиции понятие «жизнеописание» («life-writing») включает в себя, в первую очередь, широкий диапазон мемуарных, дневниковых, автобиографических, биографических и иных текстов, предметом которых может быть «жизнь как самого пишущего, так и кого-то другого» [Jolly 2001: ix] при условии, что этот «другой» не вымышленный персонаж беллетристики. Последнее разграничение часто размыто и проблематично, в частности, в модернистском романе — «жанре, характеризующемся плюрализмом и высоким градусом эстетического эксперимента, который часто подразумевает взаимодействие, междисциплинарные заимствования и гибридность литературных форм» [Castle 2015: 1]. В силу этого многие исследователи склонны включать в список форм жизнеописания «автобиографическую и биографическую художественную литературу» [Leader 2015: 1], что, однако, не снимает различия между, например, биографией (или автобиографией) и романом воспитания, а лишь подчеркивает их жанровую взаимосвязь. Так, в исследовании М. Сондерса обосновывается, что традиционные формы жизнеописания (биография и автобиография) оказали огромное влияние на формальные эксперименты в английском модернистском романе и на современную литературу вообще [Saunders 2010]. В целом, из числа модернистских «повествовательных форм, представляющих траекторию жизни личности» [Riquelme 2013: 461] чаще исследуется не

автобиография, а ее романский коррелят — роман становления [Castle 2006; Esty 2012]. Для обозначения же области жизнеописания, где центральное место принадлежит роману, а автодокументальные формы оказываются на периферии, иногда пользуются термином «повествование о жизни» («life narrative» в противовес «life-writing») [Riquelme 2013].

Поэтика и жанрообразующие характеристики автобиографии тщательно изучены в отечественном и мировом литературоведении¹. Существует большое количество специальных исследований, посвященных автобиографии в рамках той или иной литературной традиции, эпохи или в творчестве конкретного автора, в том числе, затрагивается и английская литература XX в². Тем не менее, до недавнего времени автобиографические тексты модернистов входили в исследовательский оборот преимущественно как источник фактических сведений о жизни автора или его критических суждений об искусстве в определенном историческом контексте. Иной подход продемонстрирован в коллективном издании «Модернизм и автобиография», авторы которого акцентируют внимание на характерных для модернизма «радикальных отклонениях от условностей и форматов традиционной автобиогра-

¹ Для исчерпывающего обзора исследований по автобиографии см.: [Smith, Watson 2010: 193–234]. Системная модель всестороннего филологического анализа автобиографии представлена в работе Н. А. Николиной о русской автобиографической прозе [Николина 2002].

² См., например: [Зыкова, Тугушева 2007; Караева 2009; Saunders 2010].

фии», на различных нарушениях «традиционного повествования о жизни, которое проследживает развитие личности по мере того, как она движется по направлению к собственной сущности и, в конце концов, заявляет на нее права» [DiBattista, Wittman 2014: xv, xi]. В отдельных главах рассматриваются дневники и письма К. Мэнсфилд, корреспонденция Т. С. Элиота, «Автобиографии» У. Б. Йейтса, путевые заметки И. Во и другие формы открытого и завуалированного жизнеописания; а основной тезис гласит, что рассмотренные жизнеописания в своей фрагментарности, изменчивости, вариативности и жанровой эксцентричности отражают свойственный модернизму в целом «шторм традиционных понятий о том, чем является “я” и чем является “жизнь”» [Ibid.: xii]. Таким образом, одной из основных задач, стоящих перед большинством модернистов, пишущих о себе, признается «утверждение *абсолюта субъективности*, лежащего в основе модернистской художественности» [Липовецкий 2008: 25]³.

Цель нашей статьи — определить, обратившись к автобиографиям, какую позицию по отношению к модернизму занимает, пожалуй, самый язвительный и неуживчивый английский художник и писатель-модернист, самопровозглашенный «Враг» («The Enemy»⁴), вступавший в жесткую полемику практически со всеми своими современниками и последовательно критиковавший как популярную, так и элитарную культуру, — Уиндем Льюис (Wyndham Lewis, 1882–1957). Для этого необходимо, во-первых, проанализировать проявления и причины враждебности Льюиса к отдельным проявлениям автобиографичности так, чтобы его собственные автобиографии (им было написано две автобиографии) не вступали в неразрешимое противоречие с его эстетикой, и, во-вторых, рассмотреть, из каких установок Льюис исходит в своих жизнеописаниях и как они изменяются от первого текста ко второму. Это позволит продемонстрировать, что оппозиция Льюиса к основным тенденциям в модернистском «повествовании о жизни» отражает его глубоко амбивалентное отношение к модернизму, собственное понимание которого он стремился популяризовать в первой из своих автобиографий и к апологии которого посредством оправдания и объяснения своего творческого пути он вернулся десять лет спустя.

Присутствие в творческом наследии Льюиса двух автобиографий одновременно предсказуемо и неожиданно. С одной стороны, закономерно, что писатель, склонный к рефлексии и плодотворно работавший в самых различных жанрах (Льюису принадлежит больше десятка романов, два сборника рассказов, несколько пьес, книга поэзии, путевые заметки, а также огромное количество критических работ, посвященных литературе, искусству, философии, современной культуре, идеологии и политике), не оставил без внимания и автобиографию. В «Подрывнике и бомбардире» («Blasting and Bombar-

diering», 1937), своей первой книге этого жанра, Льюис упоминает, что всего им было выпущено двадцать три издания, и сразу же уточняет, что эти слова писались в мае 1937 г. [Lewis 1937: 94], как будто в любой последующий месяц это число может вырасти⁵. Уже сама колоссальная продуктивность Льюиса наталкивает на мысль, что его обращение к автобиографии в 1937 г., а затем десять лет спустя в книге «Грубое предназначение» («Rude Assignment», 1947, опубл. 1950), было для него лишь вопросом времени.

С другой стороны, тем, кто знаком с эстетическими убеждениями Льюиса, его автобиографии не могут не показаться чем-то противоестественным. Справедливо отмечается, что на сегодняшний день существует два общепринятых взгляда на соотношение автобиографии и модернизма, и каждый из этих подходов имеет прямое отношение к Льюису. В соответствии с первым, эти явления являются практически взаимоисключающими, ведь «модернистская имперсональность требует отказа или отречения от биографии, признание чего приводит к недооценке автобиографических высказываний как в лирической и повествовательной поэзии, так и в прозаических формах» [Saunders 2010: 12]. Второй подход заключается в признании, наперекор предыдущей точке зрения, центрального значения в жанровой системе модернизма за «модернистским автобиографическим романом», т. е. чаще всего романом о художнике. В качестве примера приводятся такие книги, как «В поисках утраченного времени» Пруста, «Сыновья и любовники» Лоуренса, «Портрет художника в юности» Джойса и «На маяк» Вулфа⁶. Несмотря на то, что один из романов Льюиса, «Тарр» («Tarr», 1918), обладает выраженными жанровыми характеристиками романа о художнике [Rodden 2011], его автор постоянно выступает с бескомпромиссной критикой всех перечисленных писателей, в частности объясняя их слабость автобиографичностью. Критика Льюиса подкрепляет далеко не бесспорное но и не лишнее оснований представление о противоположности модернизма (точнее, одной из разновидностей модернизма) автобиографии.

Последняя точка зрения главным образом наследует теории имперсональности Т. С. Элиота, который настаивал, что поэзия (и истинное творчество вообще) — «это не свободное излияние эмоций, а бегство от эмоций, это не выражение индивидуальности, а бегство от индивидуальности» [Элиот 2014: 202]. Если прочитывать эту широко воспринятую писателями, читателями и исследователями литературы максиму догматически, действительно можно прийти к выводу о принципиальной несостоятельности художественного произведения, следующего принципам автобиографичности. Льюис, прохладно

⁵ Это и произошло, когда автобиография Льюиса вышла из печати. Вскоре после ее публикации Льюис в одном из писем упоминает уже о 24 книгах [The Letters 1963: 247].

⁶ Романы Джойса, Вулфа и Пруста также анализируются как образчики «эстетической автобиографии», т. е. жанра, где «очевидна общая эстетика процесса, посредством которого подобные писатели первой половины XX в. трансформировали прожитое в художественный дискурс» [Nalbantian 1994: 43].

³ Здесь и далее курсив автора цитаты.

⁴ Так назывался журнал, выпускавшийся Льюисом с 1927 по 1929 гг.

относившийся к теории имперсональности⁷, но, безусловно, испытывавший ее влияние, внес свой вклад в формирование этого стереотипа. В отличие от Элиота, он отрицательно оценивает не только прямое выражение автором эмоций в искусстве в целом, но говорит и конкретно об автобиографии. Так, в своей крупнейшей философской работе «Время и человек Запада» («Time and Western Man», 1927), нацеленной на критику губительной для искусства «хронологической философии» с позиции «пластического, или визуального, сознания», он утверждает, что «история и биография, а точнее автобиография», являются воплощением деструктивных тенденций «культа времени» в искусстве [Lewis 1993: xviii–xix]. Согласно Льюису, влияние этого «культа» состоит в повсеместном проникновении представлений об относительности, субъективности и иррациональности восприятия, фиксирующего все явления как изменчивые состояния бесформенной «жизненной энергии» на манер Бергсона, и соответствующей им романтической в своей основе эстетики. Антиподом этой тенденции должно стать мировоззрение и искусство, в котором ставка делается на сознание независимого индивида, объективный мир, стабильность, классицистическую четкость очертаний и новизну художественных форм, берущих начало не в прошлом, а в настоящем.

Поэтому Льюис говорит об автобиографичности некоторых из модернистских романов как об их серьезнейшем недостатке, указывающем на предрасположенность автора к механическому копированию действительности, неспособность к актуальному новаторству и созиданию. Например, «Портрет художника в юности» Джойса «фундаментально автобиографичен», так как в нем дается устаревшее «натуралистическое», «аккуратное, тщательно прорисованное изображение Джойса со времен его младенчества» [Ibid.: 93]. «В поисках утраченного времени» Пруста Льюис также называет автобиографией, в которой писатель «забальзамировал себя живо. Он умер как чувствующее существо для того, чтобы жить в качестве историка своего мертвого чувствующего “я”» [Ibid.: 249]. Роман с выраженными автобиографическими характеристиками, таким образом, противоречит льюисовской концепции модернизма, но не в силу несоответствия требованиям элиотовской доктрины имперсональности, а из-за того, что он слишком пассивно традиционен, или же в нем воплощено эстетизированное и романтизированное прошлое («Время»), на котором повествователь паразитирует.

Таким образом, Льюиса не устраивает не жанр автобиографии как таковой, а, скорее, то, какую форму приобретает современный роман, заимствующий ее элементы. По сути, критикуя Джойса и Пруста, Льюис использует понятие автобиографии в качестве антонима художественному произведению и выражает мысль, что этим писателям удалось лишь украсить

свой автобиографический опыт, но не претворить его в произведение искусства: романное начало скомпрометировано автобиографическим.

Автобиография не оценивается Льюисом негативно в том случае, когда это не форма, привнесенная в художественное произведение извне, а особый жанр. Когда это, если позаимствовать классическое современное определение Ф. Лежена, «повествовательный текст с *ретроспективной* установкой, посредством которого реальная личность рассказывает о собственном бытии, причем делает ударение именно на своей личной жизни, особенно истории становления своей личности» [Цит. по: Николина 2002: 13]. Подобная оценка автобиографии аналогична критике «хронологической философии» во «Времени и человеке Запада». Как художник, Льюис не выступает против времени как материала искусства или феномена действительности — он лишь противопоставляет субъективной его трактовке и абсолютизации свое понимание прошлого «как истории в классическом смысле — Прошлого, в котором события и люди отделены от нас воображаемой дистанцией, как *мертвый* народ, в чьи дела мы не вмешиваемся, но чью цельность мы уважаем» [Lewis 1993: 223]. С автобиографией происходит нечто подобное: она отталкивает Льюиса не сама по себе, а лишь тогда, когда стимулирует в искусстве то, что он воспринимает как признак творческого бессилия, пессимизма или инертности.

Итак, оценка автобиографии (как источника поэтики романа и как отдельного жанра) в критических работах Льюиса достаточно неоднородна. Это же относится и к его рефлексии об автобиографии в «Подрывнике и бомбардире» и «Грубом предназначении». С одной стороны, жанровая принадлежность этих книг неоднократно упоминается и недвусмысленно обозначена, например, в подзаголовках «Автобиография (1914–1926)» и «Повествование о моей карьере до настоящего времени». С другой стороны, Льюису крайне важно подчеркнуть уникальность собственного автобиографического письма, провести границу между своим применением автобиографического жанра и его традиционным пониманием, хорошо переданным Ф. Леженом.

Так, в первом же абзаце «Подрывника и бомбардира» Льюис дестабилизирует столь тщательно выстраиваемое им самим жанровое разделение между автобиографией и романом, заявляя, что книга в руках у читателя, как и любая «хорошая биография», «конечно, своего рода роман», а ее автор — его «герой» [Lewis 1937: 1]. Таким образом, писатель все-таки оставляет за романом и автобиографией право на продуктивное сосуществование, однако возможно оно только в такой вариации: автобиография может быть эквивалентна роману, но только в том случае, когда она не пытается отказаться от своей жанровой идентичности. Уподобление Льюисом собственной автобиографии роману выглядит попыткой выставить на передний план и задействовать специфические возможности этого жанра, а именно его популярного варианта, и противопоставить их модернистскому роману воспитания Пруста или Джойса.

⁷ Льюис трактовал теорию имперсональности Элиота не как предостережение от неумеренного субъективизма, а как проявление «догматической враждебности индивидуальности» [Lewis 1987: 61], ведущей к тупиковой, на его взгляд, эстетике «искусства для искусства».

По-другому охарактеризована жанровая специфика в «Грубом предназначении», где Льюис в определенный момент отмечает, что «автобиографическое содержание в чистом виде ... не имеет здесь места», если понимать под ним подробности личной жизни автора, имеющие отношение к нему как частному человеку и не связанные с его работой [Lewis 1984: 150]. В комичном длинном перечне того, что осталось за рамками его автобиографии, Льюис упоминает свои сугубо личные предпочтения (выбор марки сигарет, места для отдыха, увеселительных заведений и т. д.). Говорить о подобных вещах здесь не имело бы смысла, поскольку в жанровом отношении эта автобиография в отличие от «Подрывника и бомбардира» далека от повествования о жизни «героя» и представляет собой личную «карьерную историю» («*career-narrative*») — «рассказ о моей карьере писателя и художника до настоящего времени» [Ibid.: 11].

Очевидно, что задачи, которые ставит перед собой Льюис в автобиографии 1947 г., в корне отличаются от того, к чему он стремился в тексте десятилетней давности. В «Подрывнике и бомбардире» он ориентируется на автобиографический тип повествования с автором в роли главного героя, сопоставимый с критикованной им ранее автобиографичностью «Портрета художника в юности». Различие в том, что Льюис делает выбор в пользу автобиографии популярного плана. Для него протагонист Джойса — «безжизненный, раздражающий» и «жалкий» персонаж, который живет в своем родном городе и чье становление начиная «с пленок» представлено традиционно [Lewis 1993: 97, 93]⁸; герой же Льюиса — человек «немного за тридцать, но с большим опытом путешествий по Европе, в ходе которых он успел приобрести странный ассортимент одежды, причесок и экзотических манер», и рассказывает он не о своей юности, а о потенциально увлекательной теме — своем участии в Первой мировой войне [Lewis 1937: 1]. В рамках этой автобиографической установки определяющее значение имеет ориентация на широкую читательскую аудиторию, заинтересованную не в изящной (а тем более экспериментальной) словесности, а в повествовании о громких событиях и жизни известных людей⁹. Во вводной части Льюис (автор со сложившейся репутацией «высоколобого» писателя и художника) несколько раз подчеркивает: «Я притязую на то, чтобы быть понятным среднему врачу страховой кассы или банковскому служащему»; «Я становлюсь популярным автором» [Ibid.: 2, 5].

В то же время, несмотря на то, что желание Льюиса расширить свою читательскую аудиторию

во многом объясняется стремлением к коммерческому успеху, перед писателем не стояло цели создать сугубо «бульварную» или злободневную автобиографию, хотя некоторые следы этого намерения налицо¹⁰. Обращаясь к «человеку с улицы», Льюис действительно стремится донести до него свои мысли (прежде всего о войне, о современной действительности и месте, которое занимает в ней художник и всякая личность), поскольку предыдущие художественные работы писателя не были восприняты сколько-нибудь широко: «Возможно, все то время я говорил с собой, и это точно» [Ibid.: 6]. Безусловно, Льюис популяризирует свою жизнь, когда избирает и на протяжении почти всей книги выдерживает тон «определенной неформальности» в обращении к читателю [Ibid.: 8]; когда описывает травмирующий военный опыт в ключе «ложного пафоса, пренебрежения и комедии» [Wood 2000: 28]; когда останавливается на тех самых частностях и анекдотах о современниках, которым не будет места в «Грубом предназначении». Но в то же время, включая в автобиографию бок о бок, например, с комическим описанием первой встречи с Джойсом ряд обобщений о наиболее значительной литературе начала XX в., Льюис формулирует и популяризирует определенную концепцию модернизма¹¹.

По версии Льюиса, канон английского модернизма составляют писатели, которых он называет «Мужчины 1914» («the Men of 1914»), а именно Паунд, Джойс, Элиот и он сам: «В Англии не произошло ничего, что могло бы соперничать с их величайшими достижениями в высоколбой литературе до того, как появился Оден» [Lewis 1937: 252]. Сглаживая свои эстетические разногласия с современниками, Льюис объявляет модернизм «периодом “Бласта”¹², “Улисса” и “Бесплодной земли”», значимым постольку, поскольку он «представляет попытку вернуться от романтического искусства к классическому, от политической пропаганды к беспристрастности истинной литературы» [Ibid.: 254, 252]. Этот революционный в своей основе импульс был погашен войной, после которой на смену новаторскому искусству пришла тиражная копия революционности и новизны, мотивированная экономически и политически. В этом контексте автобиография

¹⁰ История создания автобиографии подтверждает, что первичным импульсом Льюиса было желание заработать денег, чтобы быстрее рассчитаться с долгами за операции, которые он перенес в 1936 г. Как следует из отброшенного в финальной версии автобиографии «Предварительного отступления для читателя; касательно слухов и их недостатков», Льюис планировал написать нечто вроде книги воспоминаний о своих современниках с акцентом на сенсационном элементе, однако впоследствии изменил намерения [Lewis 1997].

¹¹ Этот аспект автобиографии был крайне важен для Льюиса. Показательно, что перед публикацией ему приходится отстаивать перед издателем часть книги, посвященную его современникам — модернистам следующим образом: «Во всех искусствах и науках существует несколько людей, очень небольшое количество, чьи точки зрения о работе друг друга обладают огромной и непреходящей значимостью. <...> Если вы не способны понять это ... Вам лучше работать в бакалейной торговле» [цит. по: O’Keeffe 2015: 372].

¹² Так назывался вызвавший широкий резонанс авангардный журнал, два номера которого Льюис выпустил в 1914 и 1915 гг., и потенциально знакомый читателям автобиографии.

⁸ Подчеркнем, что таким его видит Льюис. В современном литературоведении роман Джойса, напротив, исследуется как источник множества модернистских инноваций, парадигматически воплотивший в себе такие черты, как отсутствие изначальной цельности героя; его развитие по пути деформации; его аутентичность и неравенство себе самому; нелинейную темпоральность повествования; непрозрачность, закрытость, сокрытие личности, цельность которой ставится под вопрос, под маской [Riquelme 2013: 465–467].

⁹ Внушительный список «знаменитостей», фигурирующих в автобиографии Льюиса, вынесен на ее обложку.

Льюиса выступает способом по горячим следам «зафиксировать для чуждого потомства основные черты этого движения» и заявить широкой публике о своем праве на него: «Я был в его центре. В некоторых случаях я был *им*» [Ibid.: 257].

Автобиография, таким образом, используется Льюисом как средство экспансии и популяризации его понимания модернизма, в котором, как и в его критике, делается акцент на беспристрастность и отстраненность («detachment») художника. Более того, сам жанр популярной автобиографии работает как инструмент отстранения Льюиса от собственного военного опыта и его пристрастно-эмоционального восприятия, как оптика, позволяющая произвести его «инспекцию» и «ревизию» [Ibid.: 6]. Если, как настаивает Льюис, художник неизбежно погружен в общественные и политические процессы, то война лишь делает эту детерминированность более очевидной: «Во мне война и искусство были смешаны с самого начала. Это все еще так» [Ibid.: 4]. Поэтому он ставит перед собой задачу преодолеть войну, руководствуясь «принципом порядка», и таким образом избавиться от ее довлеющего влияния [Ibid.: 6]¹³. Непривычная для Льюиса фамильярность тона, равно как и культивируемый им в «военных» главах книги образ повествователя, который скорее высмеивает бессмысленность происходящего и подчеркивает свое невозможное превосходство над обстоятельствами, чем указывает на их ужас¹⁴, служит средством авторского отстранения при помощи обращения к массовому читателю, а не ценителям литературы или модернистского эксперимента. В этом также отразилось восприятие Льюисом модернизма «Мужчин 1914» как законченного явления, которое может быть освещено с внешней по отношению к привычным формам литературы как «высокого» искусства позиции: «“Биографии” пишутся только о том, что завершено и пройдено» [Ibid.: 2].

Вторая автобиография Льюиса также преследует цель не вернуться в прошлое, а взглянуть на него со стороны, но на этот раз отстранение происходит без участия искусственно-фамильярной позы повествователя, которому чужды «угрызения совести», «душевные искания» и «утонченные страдания» [Ibid.: 8], а в центре внимания автора почти исключительно его собственная писательская карьера. То, что в первой автобиографии было названо «принци-

пом порядка», приобретает характер аналитической рационализации, направленной на то, чтобы «уничтожить несправедливую, предвзятую и тенденциозную критику», «развять ложные представления (обо мне или о моей работе)» [Lewis 1984: 153]. При этом Льюис подчеркивает, что автобиография, которую он пишет, предназначается обществу («public narrative»), касается общества в целом: «Здесь нет ничего, что было бы моим личным делом и не касалось никого другого» [Ibid.: 13]. В данном случае ключевое понятие отстранения так же, как и в его предыдущей автобиографии, означает не черту поэтики модернистского художественного текста, а позицию внешнего наблюдателя (в первом случае им был популярный автор; во втором — осведомленный критик) по отношению к модернизму как потерпевшему поражение проекту и к себе как его представителю.

Апологию Льюиса в соответствии с постулируемым общим, а не частным значением его автобиографии¹⁵ следует прочитывать и как апологию независимого современного художника (т. е. модерниста) вообще. Так, в первой части Льюис анализирует парадоксальное (и безнадежное) положение художника между «двух публик» — популярной и интеллектуальной. Он утверждает, почти оправдываясь, что, хотя это и приводит к разрыву с широкой аудиторией, на независимость суждения способен только «Интеллектуал», а быть им без дополнительного источника средств практически невозможно, из чего и проистекает обращение к «журналистике» [Ibid.: 23–31]¹⁶. Экономическое положение художника усугубляется и, следовательно, ухудшаются его шансы на независимость, если он, как Льюис, чувствует призвание к сатире, неотъемлемой, поскольку «там, где правда жизни, там сатира» [Ibid.: 50]. Третьей узловой точкой своего мышления Льюис называет политику, о которой он написал множество книг, и объясняет, что обращение к ней было обусловлено указанными неблагоприятными для художника факторами, а его первым побуждением было «желание выяснить, при какой системе образование и искусства будут лучше всего развиваться» [Ibid.: 69]. В то же время эти политические книги часто вызвали непонимание. О некоторых из них, катастрофических для репутации Льюиса, в автобиографии говорится со сдержанной неприязнью¹⁷, как и о тех случаях, когда политика прямо вторгалась в творчество писателя¹⁸.

¹³ Этот принцип проявляется, в частности, в организации текста и построении книги. «Подрывник и бомбардир» не только разделен на части и главы, но и каждая страница имеет собственное дополнительное заглавие в форме индивидуального верхнего колонтитула, который обобщает или обыгрывает ее содержание. В повествование вносится дополнительная организация, а принцип порядка усиливается. Этим приемом атомизации Льюис деконструирует романтизированный образ войны, чтобы вернуть себе как художнику позицию рефлектирующего наблюдателя.

¹⁴ Например, Льюис не без хвастовства заявляет, что на фронте он был «сам себе хозяин» («I was master of myself»), читал «Пармскую обитель» Стендаля и «большую часть времени не занимался вообще ничем» [Lewis 1937: 89, 129], что не отменяет его серьезной оценки разрушительного действия войны (см., например: [Ibid.: 63]). Вопрос о влиянии войны на искусство, эстетику и политические взгляды Льюиса подробно исследован. См.: [Einhaus 2015] и библиографию.

¹⁵ Даже переходя ко второй, самой короткой, части, в которой он обещает «обратиться к более интимной автобиографии», Льюис сетует на то, что в английском языке нет способа сделать повествование о себе менее личным [Lewis 1984: 111–112].

¹⁶ К «журналистике» Льюис относил и «Подрывника и бомбардира», о котором не упоминается во второй автобиографии. Ср. в его письме Дж. Симмонсу: «Чтобы написать одну страницу такого романа, как “Месть за любовь”, мне нужно столько же времени, как для двадцати страниц “Подрывника и бомбардира”» [The Letters 1963: 247].

¹⁷ Имеется в виду, в первую очередь, хвалебный «Гитлер» («Hitler», 1930), написанный «до того, как он пришел к власти и продемонстрировал свое помешательство» [Lewis 1984: 84]. Впоследствии Льюис опубликовал своего рода опровержение в книге «Культе Гитлера» («The Hitler Cult», 1939), но это мало

Полученный таким образом аналитический автопортрет модерниста — интеллектуала, сатирика и политического критика — представляет собой обреченную фигуру, объясняющую свое неверно трактуемое творчество и несколько оправдывающуюся. Развивая тему поражения модернизма, заданную в «Подрывнике и бомбардире», Льюис продолжает анализ двойственного характера собственных авангардистских устремлений. С одной стороны, он все так же говорит о масштабной, но не воплощенной программе трансформации человеческой сущности и восприятия посредством свободного нового независимого от штампов или политической ангажированности искусства¹⁹. С другой стороны, он признает эфемерность подобных притязаний на свободу и, как и в первой автобиографии, переносит критику с современников-модернистов на самого себя: «С самого начала я вел себя так, *как будто я был свободен*» [Ibid.: 113]. Автобиография в очередной раз становится для Льюиса инструментом, позволяющим абстрагироваться, чтобы обозначить мнимость такой позиции. Если целью художника до войны было дать людям новое зрение, то на более позднем творческом этапе именно автобиография (а не живопись или художественная литература в строгом смысле) дает Льюису возможность посмотреть на себя самого.

Итак, дважды обращаясь, несмотря на собственную критику автобиографичности, к жанру автобиографии, Льюис по-разному задействует ее для рефлексии о «движении» в искусстве, к которому он принадлежит — модернизме — и о себе. В первом случае автобиография выступает в вариации, рассчитанной на массового читателя, т. е. в форме, которая не входит в число традиционных жанров художественной и нехудожественной литературы модернизма и поэтому предоставляет автору возможность не только дать свою формулировку важнейшим характеристикам интеллектуального искусства, которое он представляет, но и популяризировать эту концепцию. Вторая автобиография Льюиса, основная задача которой заключалась в том, чтобы посредством критического рассуждения скорректировать неверное толкование и негативную оценку своего творчества и деятельности со стороны публики, свидетельствует о неудаче первой книги и об укрепившемся убеждении автора в непонимании его творчества и модернизма. Обе автобиографии, представляющие сознательный отказ от модернистского формального эксперимента

над субъективностью, развивают и варьируют льюисовскую концепцию модернизма как искусства не погружения, а рефлексивного отстранения.

ЛИТЕРАТУРА:

Зыкова Е. П., Тузушева М. П. Г.-Дж Уэллс и английская традиция документальной прозы // Уэллс Г.-Дж. Опыт автобиографии. — М.: Ладомир: Наука, 2007. — С. 637–654.

Караева Л. Б. Английская литературная автобиография — Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2009. — 276 с.

Луговецкий М. Н. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. — 2008. — Вып. 20. — С. 24–31.

Николina Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: учеб. пособие — М.: Флинта: Наука, 2002. — 424 с.

Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант / пер. Т. Н. Красавченко // Элиот Т. С. Бесплодная земля. — М.: Ладомир: Наука, 2014. — С. 195–202.

Castle G. Introduction // A History of Modernist Novel / ed. Gregory Castle. — Cambridge: Cambridge University Press, 2015. — P. 1–34.

Castle G. Reading the Modernist Bildungsroman. — Gainesville: University Press of Florida, 2006. — 340 p.

DiBattista M., Wittman E. O. Modernism and Autobiography: Introduction // Modernism and Autobiography / ed. Maria DiBattista, Emily O. Wittman — Cambridge: Cambridge University Press, 2014. — P. xi–xix.

Einhaus A.-M. Lewis and War // Wyndham Lewis: A Critical Guide / ed. A. Gasiorsek, N. Waddell. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. — P. 49–63.

Esty J. Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development. — N. Y.: Oxford University Press, 2012. — 304 p.

Jolly M. Editor's Note // Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms: 2 vols. / ed. Margareta Jolly. — L.; Chicago: Fitzroy Dearborn, 2001. — Vol. 1. — P. ix–xii.

Leader Z. Introduction // On Life-Writing / ed. Zachary Leader. — Oxford: Oxford University Press, 2015. — P. 1–6.

Lewis W. Blasting and Bombardiering. — L.: Eyre & Spottiswoode, 1937. — 312 p.

Lewis W. Men without Art. — Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1987. — 325 p.

Lewis W. Preliminary Aside to the Reader; Regarding Gospel, and its Pitfalls. — Vol. 4. — No 2. — 1997. — P. 181–187.

Lewis W. Rude Assignment: An Intellectual Autobiography. — Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984. — 311 p.

Lewis W. Time and Western Man. — Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993. — 617 p.

Nalbantian S. Aesthetic Autobiography: From Life to Art in the Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anais Nin. — Basingstoke: Macmillan, 1994. — 223 p.

O'Keeffe P. Some Sort of Genius: A Life of Wyndham Lewis. — Berkeley: Counterpoint, 2015. — 697 p.

Riquelme J. P. Modernist Transformations of Life Narrative: From Wilde and Woolf to Bechdel and Rushdie // MFS Modern Fiction Studies. — Vol. 59. — No 3. — 2013. — P. 461–479.

Rodden J. Wyndham Lewis's Tarr: Portraits of the Failed Artist // The Journal of Wyndham Lewis Studies. — 2011. — Vol. 2. — P. 19–42.

Saunders M. Self Impression: Life-Writing, Autobiographical, and the Forms of Modern Literature. — N. Y.: Oxford University Press, 2010. — 563 p.

Smith S., Watson J. Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives. — 2nd ed. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. — 394 p.

The Letters of Wyndham Lewis / ed. W. K. Rose. — Norfolk: New Directions, 1963. — 580 p.

помогло уже уничтоженной репутации писателя. О политических взглядах Льюиса см. [Waddell 2015] и библиографию.

¹⁸ Это касается, например, первого издания «Тарра», которое «было обезображено, мне стыдно сказать, «патриотическим» предисловием: главный герой был немцем — он был плохим человеком — немцы наши враги — все наши враги, естественно, плохие люди — все немцы плохие люди. Что-то вроде этого. Я краснею» [Ibid.: 262]. При этом Льюис подчеркивает, что послесловие было написано позже, чем роман, и «патриотизм» не пробрался дальше него.

¹⁹ Ср. «Мы — первые люди Будущего, которое не материализовалось» [Lewis 1937: 258] и «В конце концов, мы — я и несколько других людей — чертили план для новой цивилизации: это так и не превратилось ни во что большее. Грубый набросок нового способа видеть для тех, кто еще не появился» [Lewis 1987: 35].

Waddell N. Lewis and Politics // Wyndham Lewis: A Critical Guide / ed. A. Gasiorok, N. Waddell. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. — P. 128–142.

Wood J. 'A Long Chuckling Scream': Wyndham Lewis, Fiction, and the First World War // The Journal of Wyndham Lewis Studies. — 2010. — Vol. 1. — No 1. — P. 19–42.

Данные об авторе

Туляков Дмитрий Сергеевич — кандидат филологических наук, доцент департамента иностранных языков, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Адрес: 614046, Россия, г. Пермь, ул. Студенческая 38.

E-mail: dstuliakov@hse.ru.

About the author

Tulyakov Dmitriy Sergeevich is a Candidate of Philology, Associate Professor of the Foreign Languages Department, National Research University Higher School of Economics.